

Om konsekvenserne af brugen af ny teknologi i nyrock og elektropop

af Christer Irgens-Møller

Teknologiens rivende udvikling på lydområdet har længe været i færd med at revolutionere rock- og popmusikken. Den programmérbare rytmebox, synthesizere i alle størrelser, hjemmestudiet med 4- eller 8-kanals kassettebåndoptager, walk-man etc. etc. Alt bliver mindre og mindre, kan mere og mere, og bliver stadig billigere.

I selve skabelsesprocessen betyder den nye teknologi, at der ikke skal beherskes så meget håndværk. Rytmeboxen og sequenser, som kan gentage basfigurer, gør det nemt at eksperimentere og komponere på et rytmisk grundlag. Hjemmestudierne med flersporsteknik til en overkommelig pris gør, at flere kan komme til at lave musikalske forløb og via kassettebånd kan de endda udgive deres produkter. Enkelt personer kan i højere grad stå for hele musikken, og det er endda muligt for folk, der ikke specielt har musik som hovedbeskæftigelse, at forsøge sig i skabelsesprocessen.

Der eksperimenteres som aldrig før. Nye alternative pladeselskaber skyder op i hobetal. I Düsseldorf et selskab specielt for eksperimenterende teknorock Ata Tak med grupper som Der Plan, Pyrolator og Die Doraus. I England selskabet Factory med grupper som Joy Division (nu New Order) og A Certain Ratio. Samt det succesrige selskab Stiff Records.

Der er grobund for en elektronisk eksperimenterende avantgarde, en »underground«, der distribueres i alternative pladeforretninger. Som f.eks. Gry i Sct. Pederstræde i København. Herhjemme med navne som Moral, Dehumanized Non, Martin Hall og Under For, Ivor Axeglovitch, Grønvirke og Fauli.

I lande med større plademarkeder slippes »underground«-en ind i de større selskaber og spredes hurtigt ud i verden. Som det f.eks. er tilfældet med den amerikanske multikunstner Laurie Anderson, som endda blev placeret på hitlisten med sangen »O Superman« (fra LP'en Big Science, Warner Bros BSK 3674).

I Japan er Yellow Magic Orchestra, som er næsten ren synthesizermusik med sang, et af de største navne. Og i Europa er det Depeche Mode, Yazoo og Human League, som er utroligt populære med deres *teknopop*.

I det følgende vil nogle af de konsekvenser teknologien har haft for den nye rock blive skitseret. Dels for elektropoppen, som i England for 2-3 år tilbage lanceredes som New Romantic Wave, dels for den mere intellektuelle nyrock, som bruger elektroniken til at formidle og farve det budskab de vil have ud. Endelig vil jeg analysere et eksempel på sidstnævnte nemlig John Foxx's »Underpass« og give en kritik af de holdninger, der kommer til udtryk i denne musik.

Den faldende alder

David Gahan fra en af Englands mest populære teknopop-grupper, Depeche Mode fastslår i et interview i Melody Maker (10/3, '84), at gennemsnitsalderen i de nye engelske bands er 21, mens den tilbage i 70'erne var 35.

Den faldende alder hænger helt klart sammen med den nye teknologi. De nye instrumenter er nemme at betjene, og sequensere og programmer sørger for at maskineriet spiller videre af sig selv. Med et mindste-



mål af håndværk kan musikalske ideer realiseres og instrumenteres efter forgodtbefindende.

At gennemsnitsalderen er faldende bekræftes for Depeche Modes egne medlemmer, der alle er i begyndelsen af tyverne, men gælder f.eks. også for andre meget populære grupper. I Duran Duran, der lanceredes i forbindelse med New Romantic Wave, men som hovedsagelig bygger musikken på traditionelle rockinstrumenter, var forsangeren Simon LeBon ved gruppens start i 1980 den ældste med sine 21 år. I Human League, som startede som en ren elektropop-gruppe, var de to vokalerister, Sulley og Cathérall, ved gruppens reetablering i 1980 begge 17 år.

For Human League er det karakteristisk, at ingen af gruppens medlemmer havde nogen musikalsk baggrund, men startede gruppen overvejende i ønsket om at blive et navn indenfor pop/rockverdenen. Gruppen dannedes i 1977 med tidligere hospitalsarbejder Phil Oakey (vokal), 2 dataoperatører, Martyn Ware og Ian Craig Marsh (synthesizere), samt

den forhenværende kunststuderende (Art School) Adrian Wright (lys og lysshow). Musikken var helt synthesizer baseret, og der var hverken tromme eller bas i gruppen.

Phil Oakey siger i et interview i Rolling Stone om gruppens start (13/10 1983): »The main problem was that no one really knew how to play an instrument. We were absolute rubbish.« Da gruppen langt om længe fik et hit med singlen »The sound of the crowd«, og den efterfølgende LP »Dare« (1980) også blev et hit, blev den presset til at følge succes'en op med en turné. I den forbindelse bemærker Oakey: »We were rotten. We went out as group that had never played before. Even when we did the record we didn't play together – everybody recorded his part separately.«

Dog har Human League, iflg. min opfattelse, vist både fantasi og kompositorisk tæft i en stor del af deres materiale, specielt i de første udgivelser »Travelogue« (Virgin V 2160) fra 1978 og »Reproduction« fra 1980. Dertil et godt stemmemateriale og en god fornemmelse for stoffet.

Pointen er, at teknologien i denne gruppes tilfælde har gjort det betydeligt nemmere at virkeliggøre musikalske ideer. Uden denne teknologi havde de måske givet op på halvvejen overfor det møjsommelige arbejde med at tilegne sig et håndværk. I alle tilfælde havde de ikke kunnet føre sig frem som gruppe med en personlig stil; og Oakey havde været tvunget til at forsøge sig som solist på professionelle arrangørers præmisser.

Vejen fra idé til produkt bliver betydeligt kortere og produktet kan endda være resultatet af en række tilfældigheder. Der behøver end ikke at være nogen idé. Dette illustrerer følgende udtalelse fra den danske nyrock gruppe Scatterbrain (i Sidegaden nr. 1): »Man sidder og leger med en rytmebox og kommer til at programmere en god rytme ved en fejltagelse«. At der samtidig gives køb på fællesskabet omkring skabelsen og udførelsen af musikken, er blot en ke-

delig følge af teknologien. En faktor, som tidligere spillede en stor rolle for rock-grupper, ikke mindst for skabelsen af en identificerbar »sound«. Scatterbrain udtrykker det således: »Der er ikke ret meget sammenspil. Vi står sådan og passer os selv.« Brugen af teknologien bevirker også, at de produkter der hovedsageligt er baseret på synthesizere bliver meget ens i lyden og kommer til at ligne hinanden. Ikke mindst når man må forlade sig på det som maskinen kan af rytmer og basgange. En standard bas/rytme figur kan f.eks. høres på »Dreams of leaving« på Human League's »Travelogue«.

Den nye teknologi er også med til at forrykke de nye gruppers interesse fra selve musikken/budskabet til alle de ting som en eventuel stjernestatus fører med sig. Ifølge den engelske rocksociolog Simon Frith er det en ret udbredt opfattelse hos engelske musikere, at kunstværket er selve det at bryde igen- nem, hit'et og image't i kombination.

Musikken reduceres til et medie til social opstigning og kunststykket består i, at opstigningen lykkes. For gruppens enkeltindivider betyder det en opstigning fra anonymitet, en flugtmulighed fra en lønarbejdertilværelse eller en udsigtsløs arbejdsfrihed til et tilsyneladende interessant liv som stjerne. Det musikalsk/tekstlige budskab er i denne sammenhæng totalt underordnet.

Men grupperne bliver sammen – af hensyn til lanceringen som gruppe.

I denne proces er det bedst for promotors og pladeselskaber med en gruppe med faste identifikationsfigurer, faste fixstjerner. I England, hvor der virkelig tjenes store penge på grupperne, hvis de slår igennem, presser pladeselskaberne også grupperne i langt højere grad. Human League har fra første dag de indspillede for Virgin Records haft fast månedsløn. Når pladen så ikke sælger kommer gruppen til at skyldeselskabet penge. Og så presses der på, både i lanceringsprocessen og eventuelt også på selve musikken. Stilen kan lægges om, både m.h.t. image og

musik. For Human League gælder ihvertfald at deres stil udpræget er gået fra det eksperimenterende til det poppede, næsten banale (Travelogue 1978, Reproduction 1979 og Dare 1981). Men at tendensen også kan gå den anden vej viser Depeche Mode f.eks. Deres musik er gået mod det mere personlige, mod en socialt engageret bevidsthed, hvilket viser sig på den sidste udgivelse »Construction Time Again« (Mute STUMM-13). Se f.eks. teksterne »The Landscape is changing« og »Shame«. Men i førnævnte interview i Melody Maker nævnes det, at nu skriver de atter kærlighedssange.

Depeche Mode

The landscape is changing

The landscape is changing

The landscape is crying

Thousands of acres of forest are dying

Carbon copies from the hills above the – forest line

Acid streams are flowing ill across the – countryside

'Cause I don't care if you are going nowhere

Just take good care of the world

I don't care if you're going nowhere

Just take good care of the world

Now we're re-arranging

There's no use denying

Mountains and valleys, can't you hear them – sighing

Evolution, the solution or the certainty

Can you imagine this intrusion of their – privacy

Token gestures, some semblance of intelligence

Can we be blamed for the security of ignorance

Shame:

*Do you ever get that feeling
When the guilt begins to hurt
Seeing all the children
Wallowing in dirt
Crying out with hunger
Crying out in pain
At least the dirt will wash off
When it starts to rain*

Soap won't wash away your shame

*Do you ever get the feeling
that something isn't right
Seeing your brother's fists
Clenched ready for the fight
Soon the fighting turns to weapons
And the weapons turn to wounds
So the doctors stitch and stitch
And stitch and stitch and stitch
And stitch and stitch*

Surgery won't improve your pain

*It all seems so stupid
It makes me want to give up
But why should I give up
When it all seems so stupid*

*Do you ever get the feeling
That something can be done
To eradicate these problems
And make the people one
Do you ever get that feeling
Something like a nagging itch
And all the while the doctors
Stitch and stitch and stitch
And stitch and stitch
Hope alone won't remove the stains
Shame*

Offer for spekulation

Grundlaget for popindustrien bygger på behovet for myter og identifikationsfigurer, men også på behovet hos de unge for at tilhøre en bestemt gruppe, hvor man samler sig om bestemte måder at klæde sig på og foretrukne idoler/musikgenrer.

Koblingen til modeindustrien, som tydeligt trådte frem i lanceringen af »New Romantic Wave« i England, cementerer kommerialiseringen af disse behov. I denne sammenhæng bevirker de unge aspiranters bevidstløse holdning til musikindustrien, at de lettere fanges ind af dennes spekulation i behov. Både Duran Duran og Human League har senere taget kraftigt afstand fra New Romantic Wave og tydeligvis for sent opdaget, at de er blevet offer for spekulation.

Mangel på krop

Et andet aspekt af teknologiseringen er den nye musiks mangel på kropslighed. Dette måtte Depeche Mode sande, da forsangeren David Gahan i forbindelse med en TV-optræden i Tyskland blev tvunget til at tage en guitar om halsen, fordi man mente, at det var for kedeligt med de 3 fyre bag nogle synthesizere. Der var ganske vist ikke nogen guitar på lydsporet, men dog en syntetisk efterligning af een.

Denne mangel på kropslighed som en af teknologisamfundets følger fokuserer mange andre grupper meget bevidst på. En problematik, der næsten til hudløshed er fremstillet af Kliché, Kraftwerk, John Foxx, Devo etc. ved at udstille sig som robotter under maskinernes primat. For disse grupper er det presserende at formidle dette budskab. Samtidig er der tale om grupper der som intellektuel nyrock allerede har manifesteret sig som underground gruppe og derfor ikke så let bliver offer for de store pladeselskabers manipulation. Det forhindrer dog ikke, at de kan »slå igennem« og få et hit, og eventuelt via dette kan komme ind under et større selskab. Det gælder f.eks. som nævnt for amerikaneren Laurie Ander-

Militærkvinder. Kliche'.

sangtekst og noder fjernet
af copyrightmæssige hensyn

son, og for englænderen John Foxx, som skal behandles i det følgende.

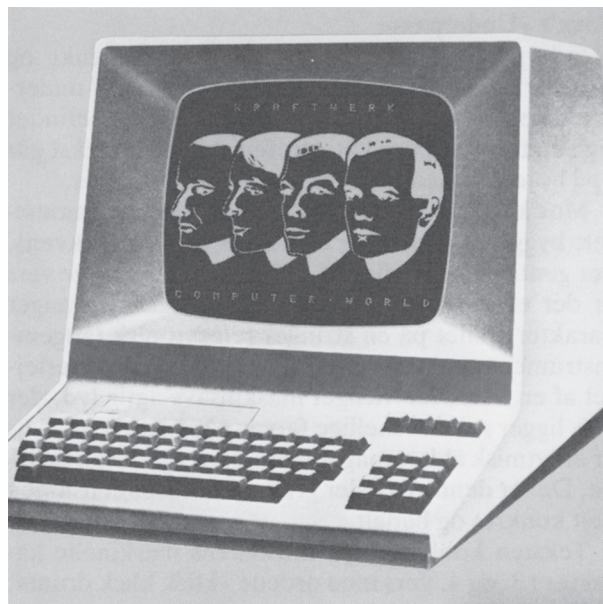
Man kan mene hvad man vil

I modsætning til første afsnits unge popgrupper, deres selvforståelse og status, er det karakteristisk for de nævnte grupper, at de bevidst arbejder med det musikalske udtryk, det tekstlige budskab og gruppens image. M.a.o. bruger de mediet som *kunst* og opfatter sig i slægt med dadaisme, popart og modernismen. Derfor betegnelsen »art-rock«. »Militskvinder« af Kliché kan i sin gentagelse af Mao-parolen ses i sammenhæng med Warhol's mængdefremstillinger af Marilyn Monroe billeder og billeder af den elektriske stol. Om teksten siger Kliché selv: »Det er en tekst, der skiftevis er rigtig og forkert, alt efter hvad man selv lægger i den.« Men alligevel har de selv et bud på den: »der er en tvetydighed i den, man kan f.eks. sætte den i relation til kvindebevægelsen. ... Den yderste konsekvens af den tekst er netop, at kvinden overtager manderollen og går hen og bliver soldat. Det er ihvertfald ikke med til at afvikle oprustning.« (MM 1980, nr. 8).

Ligegyldigt hvad Kliché selv lægger i den tekst, så har gruppen ihvertfald fortolket den musikalsk. Og man skal være meget hårdnakket for ikke at vedgå at det musikalske budskab strutter af glæde og begejstring.

Skræmmebilleder

»I nearly married a human« lyder en af Tubeway Army's titler (»Replicas« Beggars Banquet LC 5485). Og i spidsfindig form fremstilles det på Kraftwerk's »Computer World« (EMI 1A 062-64370): Teksternes telegramkarakter, den elektroniske fordrejning af stemmerne modsiges af musikkens romantiske og længselsfyldte, næsten kuvøseagtige karakter. »I want to be a machine« lyder en titel fra Ultravox's første LP. John Foxx skilte sig senere ud fra Ultravox og har ligesom Kliché, Devo og Kraftwerk



på covers og ved sceneoptræden iscenesat skræmmebilleder af mennesket i det højteknologiske samfund.

Efter sigende har Foxx i en periode levet som en maskine, der kun ville modtage meddelelser fra omverdenen i form af hulkort. Foxx er altså også dybt fascineret af det følelsesneutrale robotmenneske, selvom han på et idealistisk plan mener, at teknologien skal bruges i menneskets tjeneste og ikke omvendt. Det er en modernistisk tvetydighed, som går igen hos mange art-rock og *future*-grupper. På et andet plan er rollen som følelsesneutral robot en beskyttelse mod den overhængende fare for ragnarok i form af atomkrig og forureningskatastrofer. Foxx's »Underpass« er et skræmmebillede af verden efter katastrofen, hvor kun få har overlevet sammen med datamaterne.

Foxx's »Underpass«

»Underpass« betyder vejunderføring, viadukt og kan her opfattes som beskyttelsesrummenes underjordiske netværk. Den tekstlige synsvinkel befinder sig i en fremtid efter katastrofen. Musik og tekst går op i højere enhed i det budskab, der formidles.

Musikalsk er sangen næsten gennemprogrammeret: bygget op omkring en bas- og trommesekvens, der gentages til stadighed... Imellem de sungne vers er der et instrumentalt omkvæd af skæbnesvanger karakter spillet på en stringer (elektronisk tangent-instrument med stryger-lyd). Hele sangen er overlejrret af en hvas, forvrænget maskinsavs-agtig lyd, der dels ligger som forskellige farver på sangdelene, dels er et rytmisk akkompagnement til stryger-omkvædene. Det er denne lyd, der giver fremtidsdimensionen helt konkret og banalt.

Teksten kobler sig på musikkens maskinelle karakter i 3. og 4. vers med ordene »klick klick drum«; i slutningen af sangen gentages de ligeså mekanisk som omkvædet, der er klippet af midt i perioden og gentages som en ringslutning. Der synges/messes ligeså monotont som rytmeboxen og ligeså temperamentsforladt – ligeså lige-gyldigt. Stemmen, som er den eneste menneskelige variabel, er i dette teknologiske, følelsesforladte univers så præget af maskineriets overforenklede reaktionsmønstre, at også den er totalt monoton. Denne karakter gennemsyrrer yderligere det tekstlige plan. Ved liniernes afkortede kodekarakter og slavebundethed af den regelbundne firkantede form.

På selve ordplanet optræder subjektet totalt handlingslammet, kun i stand til at *modtage* information, – »lifting a receiver« –, men ude af stand til at kommunikere med vedkommende – »nobody I know« –, ude af stand til at forestille sig et andet menneske, som kunne bruges til noget menneskeligt. Som f.eks. at bryde isolationen.

Skellet mellem maskine og menneske ophæves yderligere ved linien »well I used to remember / now

it's all gone« – hvor handlingslammelsen er en følge af dette hukommelsessvigt. En momentan strømafbrydelse og alt »memory« er slettet. Uden sin hukommelse kan maskinen ingenting – den er ikke engang interesseret, endsige nysgerrig (»nobody I know« – »world war something« »somebody's sons«) – en sådan evne har den slet ikke. Grænsen mellem maskine og menneske er i denne sang blevet udvidet til maskinens fordel, den er endda blevet til et væsen som tiltales med *du* (»watching you glow«).

Afmagt er den eneste følelse, der sætter sig igennem ved, at der *råbes* »Underpass«. Men musikalsk er der, som nævnt, også et dramatisk/skæbnesvangert udtryk både i omkvæd og i den forvrængede elektroniske overlejring. Det er denne dramatik, der på et stilmæssigt plan forbinder Foxx med New Romantic Wave. Første gang jeg traf på sangen var på et bånd jeg havde lånt af en elev i forbindelse med musikundervisning i gymnasiet. Her havde hun samlet forskellige New Romantic Wave hits (Spandau Ballet, Simple Minds, Haircut 100, Duran Duran etc.). Filosofisk forbinder Foxx sig med den såkaldte Gothic Rock (Joy Division, the Cure o.a.), som fremstiller mennesket som undergivet større kræfter. Filosofisk mener jeg, at New Romantic Wave er af samme karakter.

Musikpolitisk set er Foxx slået igennem i popmaskineriet og har på denne måde fået budskabet ud til en langt bredere og mere sammensat kreds end nok så meget opsøgende politisk arbejde. Langt hovedparten af de gymnasieelever, jeg har haft, kender sangen. Den figurerer iøvrigt også på en pirat-antologi »Street Level, 20 New Wave Hits«, som har været billigt til fals på et tidspunkt. Foruden på Foxx LPen »Metamatic« 1980 (Virgin V 2146).

Informationssamfundet og den kulturelle betydning

Det er ikke blot farerne ved teknologiens herredømme over mennesket, som ovennævnte grupper sætter i scene musikalsk som billedligt, men andre

STANDING IN THE DARK

WATCHING YOU GLOW

LIFTING A RECEIVER

NOBODY I KNOW

UNDERPASS

WELL I USED TO REMEMBER

NOW IT'S ALL GONE

WORLD WAR SOMETHING

IT WAS SCMEBODY'S SONG

UNDERPASS

OVER ALL THE BRIDGES

ECHOES IN ROWS
TALKING AT THE SAME TIME

KLICK KLICK DRUM

UNDERPASS

MISTY ON THE GLASS NOW

RUSTY ON THE DOOR
YEAR FOR YEAR---

/: KLICK KLICK DRUM: /

UNDERPASS

./ ./. /./ :
:./ ./. :./ :./

4. vers: drum

kluck kluck

(R&B): Underpass

dr. hi-hat
lille
stor

1. Standing in the dark

watching you glow

Lifting a re- cei- - - ver

(tale): Nobody I know

A x 4 B (2. vers) A x 4 B (3. vers) A x 4 B (4. vers) A del x 4

UNDERPASS/ John Foxx (LP MetaMatic. Virgin V 2146. (1980))
Arrangement: dr. = trommesæt og/eller rytmebox. Hi-hat break i t.4 og t.12 kan erstattes m. indbygget break på rytmebox. Lille-tromme (dybt stemt) el. sidetam m. mikrofon til forstærker m. stor reverb. Keyb. = Keyboards: diskant-stemme (evt. også bas): stringer bas-stemme: el-klaver el. orgel og/eller »prepared« piano (mikrofon m. faser/flanger til forstærker). Voc. = damestemmer øverst; herrestemmer nederst.

konsekvenser af teknologien problematiseres også.

Informationssamfundet, som vi er stærkt på vej mod, foregribes i kunstnerisk form i rockmusikken. 3. verdens musik bliver indoptaget i denne musik som aldrig før og går med denne kulturelle udbytning hånd-i-hånd med I-landenes øvrige udbytning af 3. verden. Vi er i en situation, hvor så godt som al musikalsk information er tilgængelig og man kan bruge løs efter forgodtbefindende. Omvendt bliver 3. verden pumpet med den vestlige pop, rock og disco, hvilket fremskynder den kulturelle forarmning.

Rockmusikkens brug af 3. verdens musik i flæng betyder at denne musik bliver revet ud af sin traditionelle sammenhæng og bliver brugt som et eksotisk krydderi eller en ny »sound«. Sidstnævnte er f.eks. tilfældet med brugen af afrikansk rytmik hos Talking Heads (»Remain in Light« 1980), Adam & The Ants (efter Malcolm McLaren's idé), Peter Gabriel og Manfred Mann.



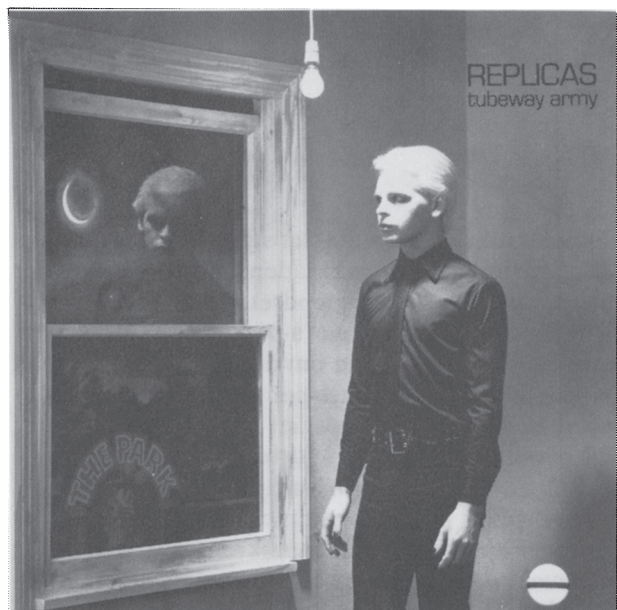
Et eksempel på førstnævnte er Brian Eno og David Byrne's (forsanger og sangskriver i Talking Heads) »My Life in the Bush of Ghosts« (GEMA 2302 100). På et minimalistisk rock/funk grundlag er der lagt båndstumper med menneskestemmer fra nær og fjern: en libanesisk bjergsanger, en exorcist fra New York, en præst fra en radioprædiken, en politiker, der skændes med en radiolytter, messende algerske muhammedanere etc. Eno/Byrne udnytter i vestlig forstand de forskellige lydkilder uden at tage dem som andet end lydkilder.

Denne musik er blevet hjernemusik og rockfundamentet er det skelet som vestlige lyttere mellem 14 og 40 kan hænge sig selv op i. Dette er udtalt næsten til det grelle i Eno/Byrne's spøgelsesbuske: det fundament båndstumperne er lagt ind over, er minimalistiske stereotyper, de sfæriske farver, som udfylder resten af lydbilledet er ligeledes klicheer. Numrene er holdt i samme dynamikområde hele vejen igennem og holder sig indenfor 3–4 minutters varighed. Ifølge Charlotte Rørdam (Modspil nr. 13 s. 6) en sikker New Wave karakteristisk.

Hvorfor overhovedet spille musik?

Netop den nedkølede dynamik, de minimalistiske formtyper, hvor alt er forudsigeligt efter de første 15 sekunder, netop i denne provokerende ligegyldighed grænsende til det robotagtige, denne passive, registrerede holdning til omverdenen, netop her afskærer den nye musik sig fra selve essensen og den fascination der er i musik: følelserne og drømmenes område, pulsen, ekstasen og orgasmen, kroppens liv m.a.o. og alt det, der ikke kan sættes på ord, den anderledes orden, duften af utopia.

Intellektuel elektrorock og elektropop er i selve sit udtryk et dementi af sig selv. For hvorfor spille musik, der i sit væsen netop bærer ovennævnte egenskaber, hvorfor bruge et medie, der kalder på disse menneskelige sider, når man på alle planer bevidst forsøger at eliminere dem? Hvorfor bruge den tek-



nologi, som i ord og optræden hele tiden sætter op som et skræmmebillede?

Med den ny-modernistiske holdning accepterer man og provokerer på livet løs med paradokser og modsigelser. Disse er selve grundlaget for livsindstillingen og er dermed gjort uangribeligt. Mennesket er som subjekt indskrænket til at være registrerende. Hvis man trækker noget frem fra hjernecomputerens memory må folk selvom hvad de vil mene om det. Men man mener egentlig ikke selv noget med det (Kliché). Bevidstheden om ragnarok gør at man bare må følge malstrømmen og forsøge at nyde nuet undervejs. Hvis man keder sig kan man imellemtiden lege lidt med en rytmebox og trykke lidt tilfældigt rundt på nogle af knapperne (som Scatterbrain).

Selve rockens grundlag – pulsen, rytmen er blevet maskiniseret og man spiller efter maskinens puls og har elimineret den usikre menneskelige faktor. Men denne musik kan aldrig komme til at svinge.

Selvom interessen for afrikansk musik er i op-

blomstring er det stort set kun dens sammensathed man interesserer sig for. (Byrne/Eno og Gabriel). Denne sammensathed er interessant som et intellektuelt puslespil, ikke som kropsrytme eller dans. Kroppen er elimineret i denne musik – den er blevet til sukker og fløde for øregange og hjerne. Den er en lækker plastichinde, en flot, skinnende, blank skal, der holder tankevirksomheden nede. Hvis walk-man'en går i stykker, er der virkelig kun irriterende tomhed tilbage.

Refleksion, kritik, analyse, meditation, fantasi, ja, selv angsten og vanviddet er effektivt fortrængt af denne musiks forbrugere. Det sidste nye hit indenfor meditation og afspænding er »meditationsmusik«, Kitaro er et eksempel; så bliver stilheden heller ikke her for påtrængende tom.